

Andrzej Waśko

Uniwersytet Jagielloński

Ulotne – nieprzedawnione. Uwagi o krytyce literackiej Henryka Sienkiewicza

Czy warto sięgać po te tomy *Dzieł* Henryka Sienkiewicza¹, w których zebrane zostały jego teksty prasowe, pisane nie z myślą o edycji książkowej, ale tworzone przeważnie z dziennikarskiego obowiązku, na krótki termin: kroniki, felietony, recenzje czy szkice i odczyty literackie, zarówno te, które weszły do kanonu pozytywistycznej krytyki, jak i te, które do niej nie należą? Czy ten dział dorobku Sienkiewicza posiada tylko wartość dokumentacyjną jako źródło do dziejów kultury polskiej i przedmiot specjalistycznych studiów? Czy też jest tak, że zainteresowany czytelnik może po nie sięgnąć jako po lekturę w jakimś stopniu korespondującą ze współczesnymi problemami, inspirującą w ich kontekście, przyjemną? A w takim razie: co w sposobie myślenia i metodzie pisania Sienkiewicza jako publicysty i krytyka może mu nadal zapewnić nasze zainteresowanie?

Wydaje się, że istnieją dwa warunki, które muszą być spełnione, by tego rodzaju odbiór daleko odsuniętego w czasie dorobku krytyczno-publicystycznego był możliwy. Pierwszym z tych warunków jest atrakcyjność formy: stylu i języka stosowanego w gatunkach prasowych. Styl i język felietonisty czytanego po latach nie tylko nie mogą stanowić ba-

¹ Chodzi o *Dzieła* pod red. J. Krzyżanowskiego wydane w Warszawie, w latach 1949–1951. Wszystkie cytaty z publicystyki Henryka Sienkiewicza w niniejszym artykule oparte są na tym wydaniu.

riery dla odbiorcy, ale – odwrotnie – winny zachować jakiś autonomiczny, czysto formalny walor zapewniający przyjemność lektury. Analiza środków literackich i strategii retorycznych stosowanych w wypowiedziach wybitnych publicystów i krytyków, *tak jakby były one utworami literackimi*², wydaje się nader interesującym i prawie dziewiczym polem badań historycznoliterackich. Po drugie, po latach (i stuleciach) wartość zachowuje tylko taka publicystyka i krytyka literacka, która z bieżącego materiału ulotnych wydarzeń i zjawisk potrafi wydobyć treści ogólne i problematykę cechującą się długim trwaniem, w takiej czy innej postaci korespondującą z sytuacją społeczną i myśleniem aktualnym³. Oczywiście tego typu publicystyka literacka powinna być podstawowym materiałem badawczym dla historyka kultury czy historyka idei.

Dorobek dziennikarsko-krytyczny Sienkiewicza zdaje się układać w trzy warstwy gatunkowe. Pierwszą z nich stanowią kroniki i felietony, w tym cykle *Bez tytułu* („Gazeta Polska” 1873), *Sprawy bieżące* („Niwa” 1874), a w późniejszych latach *Chwila obecna* i *Wiadomości bieżące* (publikowane w „Gazecie Polskiej”). Od tych zróżnicowanych tekstów *stricto* dziennikarskich, krótkich notatek i kilkunastu stronowych felietonów o materii przemieszanej, w których *ruch piśmienniczy i spory literackie* omawia się obok tematu *braku światła na ulicach*⁴, pisarz przechodzi do regularnej pracy recenzencko-krytycznej. Reprezentując tę warstwę krytyczno-publicystyczną *Mieszaniny literacko-artystyczne* publikowane na łamach „Niwy” w latach 1879–1881, na czele których autor obwieszcza czytelnikom, że jest zmęczony pisaniem *kronik o wszystkim i porzuca tę chochlikową lutnię*⁵. Wreszcie, ponad prasowymi recenzjami, na najwyższym pięttrze dorobku krytycznego autora *Humoresek z teki Worszyły* znajdują się eseje i odczyty zebrane przez wydawców *Dzieł* w dwóch tomach *Szkiców krytycznych*.

Mimo zróżnicowania tematycznego od razu widać, że felietony i kroniki Sienkiewicza wyszły spod jednego pióra. Jego „wiadomości

² Sformułowanie E. Paczoskiej w książce: *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988, s. 8, określające ten właśnie aspekt wypowiedzi krytycznoliterackich, którym autorka się nie zajmuje.

³ W odniesieniu do twórczości Sienkiewicza stawia ten problem M. Gloger w pracy *Sienkiewicz nowoczesny?*, Bydgoszcz 2010.

⁴ *Dzieła*, t. 47, s. 53.

⁵ *Dzieła*, t. 50, s. 3.

bieżące” nasyczone są dowcipnymi komentarzami i dygresjami wskazującymi na szerokie czytanie autora (i zakładającymi także czytanie u czytelnika). Ich styl jest aluzyjny, przetykany cytatami z literatury, przez co podnosi i uszlachetnia wyrobnicze „kawałki” pisane pod rozmiar stałej rubryki pisma. Stylizacja literacka w dziennikarskich tekstach Sienkiewicza jest bardzo wyraźna. W relacjach „z miasta” autor nie stroni od przytaczania fikcyjnych dialogów i komponowania scenek rodzajowych, a tonacja komentarzy jest bardzo urozmaicona i zmienia się: od dobrodusznego humoru do moralistyki społecznej utrzymanej w tonie serio. Sprawy miejskie prowokują Litwosa do snucia dowcipnych skojarzeń literacko-historycznych, a w recenzjach ze spektakli teatralnych i książek nie brakuje odniesień do tzw. życiowego doświadczenia w ujęciu typowym dla salonowej konwersacji.

Sienkiewicz niewątpliwie należy do tych pisarzy, których – mówiąc językiem potocznym – „dobrze się czyta”. Tacy autorzy cieszą się uznaniem szerokiej publiczności, ale z reguły nie interesują ambitnej krytyki, ponieważ „lekkie pióro” często idzie w parze z powierzchownością sądów i powtarzaniem utartych sposobów myślenia. Po części na tej zasadzie Sienkiewicz stał się obiektem głośnych ataków Stanisława Brzozowskiego i Witolda Gombrowicza, które spowodowały odesłanie autora *Quo vadis* do literatury popularnej, jako „pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego”, który poza błyskotliwą formą utworów powielających mity zbiorowe i stereotypy ludziom współczesnym nie ma nic istotnego do powiedzenia⁶.

Osąd ten, który sam nabrał charakteru powszechnie znanego stereotypu, wśród autorów piszących o Sienkiewiczu coraz częściej spotyka się jednak z zasłużoną polemiką⁷. I nie tylko analiza najwybitniejszych powieści Sienkiewicza, ale także lektura jego mniej znanych tekstów prasowych przekonuje, że należy on do takich autorów, któ-

⁶ Najciekawszą, polemiczną interpretację konserwatyizmu Sienkiewicza z pozycji „pokolenia Współczesności” przeprowadził Andrzej Kijowski w szkicu pt. *Sienkiewicz i polska nerwica*, w: *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, Warszawa 1991, t. 1, s. 236–241.

⁷ Por. K. Dybciak, *Współcześni pisarze o Sienkiewiczu*, w: *Henryk Sienkiewicz. Szkice o twórczości, życiu i recepcji*, Podlaskie Studia Polonistyczne, t. 1, red. nauk. K. Dybciak, Siedlce 1999, s. 117–132. J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003; A. Bielat OP, *Henryk Sienkiewicz – apologeta chrześcijaństwa i obrońca cywilizacji łacińskiej*, Sandomierz 2012.

rych „łatwo się czyta, ale wcale nie łatwo się rozumie”, a do zasadniczych cech tego pisarstwa należy *coincidentia oppositorum* – połączenie poważnej problematyki (estetycznej i moralnej) z klarowną, potoczną formą wypowiedzi.

W tym stylu ujmującym codzienność i poważną problematykę w formę atrakcyjną dla szerokiej publiczności; stylu – jak przekonuje ks. Andrzej Bielat OP – świadomie wybranym: *nie chodziło [...] o nakłady, dochody czy też miłość własną autora, lecz o przekonanie, że ma on do przekazania coś ważnego dla całego narodu. Poczucie osobistego posłannictwa [...] kazało mu stworzyć styl prosty, dostępny dla wszystkich*⁸. Jednak mimo tej pozornej prostoty zbliżanie się do zagadki Sienkiewicza wymaga od badacza należytej pokory, ponieważ nic nie straciły na aktualności słowa Zygmunta Szweykowskiego o autorze *Krzyżaków*: *Pisarz to na pozór tak prosty, tak jasny, tak klarowny, że – zdawałoby się – opracowanie jego twórczości będzie jednym z najłatwiejszych zadań historyka literatury, a w istocie jest on tak trudny do ujęcia, tak pełen zaskakujących niespodzianek*⁹.

Ze studiów w warszawskiej Szkole Głównej autor *Chwili obecnej* wyniósł przede wszystkim wykształcenie filologiczno-historyczne. Nie należał też do tego typu krytyków, którzy – od Mochnackiego do Brzozowskiego – formułowali swoje poglądy w odniesieniu do określonych szkół czy systemów filozoficznych. Nawet jako nominalny pozytywista – w młodości kolega Aleksandra Świętochowskiego, Piotra Chmielowskiego czy Juliana Ochorowicza – Sienkiewicz nie był na tyle pozytywistą, żeby w swoich ocenach rzeczywistości powoływać się bezpośrednio na zachodnich mistrzów „Przeglądu Tygodniowego” (H. Taine’a, T. Buckle’a, czy H. Spencera) i żeby ograniczać swój światopogląd do problematyki implikowanej przez pozytywizm.

Najwyraźniej ten dystans Sienkiewicza wobec pozytywizmu, ale także wobec wszystkich ciasnych doktryn i koterii ideologicznych, dochodzi do głosu w recenzji z *Dziejów literatury polskiej ostatnich lat szesnastu* Chmielowskiego. Sienkiewicz kwestionuje tu tezę o histo-

⁸ Ks. A. Bielat OP, *W skarbcu Henryka Sienkiewicza są rzeczy stare i nowe*, „Arcana”, nr 131 (5/2016), s. 173.

⁹ Z. Szweykowski, *Kilka uwag o Krzyżakach Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1957, nr 4, s. 299. Zob. też: K. Wyka, *O sztuce pisarskiej Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. K. Wyka, A. Piorunowa, Kraków 1968, s. 10.

rycznym znaczeniu sporu „starej” i „młodej” prasy warszawskiej, który to spór uznał Chmielowski za kamień milowy w dziejach polskiej literatury i początek nowej epoki literackiej. Polemizując z tą tezą, Sienkiewicz oświadcza zdecydowanie, że problemów twórczości literackiej nie można wyjaśniać odniesieniem do polemik prasowych. Tych zaś polemik – jako przejawu stałego sporu lewicy z prawicą, klerykalizmu z antyklerykalizmem, animozji środowiskowych i prywatnych, walki konkurencyjnej poszczególnych pism o czytelnika i tym podobnych zjawisk zewnętrznych wobec spraw, które bezpośrednio dotyczą sztuki literackiej – nie należy mitologizować, wyprowadzając z nich daleko idące tezy historycznoliterackie¹⁰. Spór o filozofię pozytywną, której źródła były za granicą, a którą poznawano u nas z drugiej ręki, zazwyczaj powierzchownie, był – według Sienkiewicza – nie tyle treścią, ile okazją do prasowej polemiki.

Nie uderzano bezpośrednio na zasady, natomiast dyskutowano à propos [...]. Niech ktoś wspomniał z uznaniem o Auguście Comte, Millu, Tainie, Spencerze, natychmiast ogół, a po części i drobniejsze dziennikarstwo zaliczało go od razu, z głową i z nogami do nieprzyjaciół Kościoła. Działo się i odwrotnie. Niech ktoś nie zgodził się na jakikolwiek artykuł ogłoszony w którymkolwiek z pism należących do młodej prasy, niech skrytykował śmiało utwór którego z jej koryfeuszów, niech zaprzeczył mu talentu lub zarzucił doktrynerstwo, ogłaszano go hurtownie wstecznikiem, obskurantem, zaciekłym konserwatystą, klerykałem i tym podobnie. W sprawach ogólnych, choćby podejmowanych z najlepszą wiarą, krzyżuje się zawsze mnóstwo nici spraw osobistych, tam zaś gdzie walka nie ma realnego gruntu pod sobą, prędzej-później rozdrażnienie i zaciekłość walczących zwraca się przeciwko osobom. W ten sposób wytwarzają się przyjaciele i nieprzyjaciele, w ten sposób plenią się kółka wzajemnych adoracji [...]. Stąd krzewi się nietolerancja w takich właśnie organach, które z zasady i natury rzeczy powinny stać po jej stronie, stąd na koniec ciasnota pojęć, gdy nikt nie wznosi się do obiektywnego poglądu ani na utwory lite-

¹⁰ Trzeba jednak przyznać, że jako autor młody, w roku 1873, Sienkiewicz patrzył na rolę współczesnej prasy warszawskiej nieco inaczej, przypisując jej kampaniom istotne, ideowe znaczenie. Zob. *Dzieła*, t. 47, *Szkice literackie* (2), red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 5–6. Recenzję z książki Chmielowskiego pisał już jako neokonserwatysta: *W recenzji z Zarysu... Chmielowskiego zawarł – rzecz znamienita – argumentację rozpowszechnioną w tworzącym się podówczas stronnictwie młodokonserwatywnym, które przejmowało niektóre hasła pozytywistyczne do swojego programu odpowiednio, rzecz jasna, je modyfikując*. Cyt. za: T. Budrewicz, T. Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2013, s. 20.

*rackie, ani na sprawy społeczne. Ale każdy patrzy od środka ku brzegom, ze stanowiska własnej nie partii nawet, ale kliki*¹¹.

Mechanizm psychologiczny politycznych polemik, o których pisze tu Sienkiewicz na przykładzie z lat swojej młodości, jest poniekąd zjawiskiem stałym w kulturze, powraca z większą siłą w różnych okresach i taka sytuacja mówi coś także czytelnikowi dzisiejszemu. Ale klasa intelektualna Sienkiewicza, który to stwierdza, wyraża się tu w jego stylu, w pojedynczych, jednozdaniowych formułach, na przykład w cytowanym urywku oryginalnie ukazującym niedostrzegany aspekt metody dyskusowania. Takim jest lapidarne, jakże jednak zasadnicze, odróżnienie „dyskusji *à propos*”, w której chodzi o doraźne emocje i rywalizację przesłaniającą istotę sporu, od „uderzania bezpośrednio na zasady”, czyli od dyskusji merytorycznej, opartej na rzeczywistych przemysleniach o meritum sporu. Takim jest też metafora „patrzenia od środka ku brzegom” charakteryzująca zachowanie (bo przecież trudno to nazwać myśleniem) zacietrzewionych uczestników prasowych kłótni. Nie zauważymy jej w pośpiesznej lekturze, skupiając uwagę na łatwiejszych partiach wywodu, ale za chwilę powracamy do niej, bo jest ona rodzajem interpretacyjnego wyzwania, wymagającego analizy na wyższym niż reszta tekstu poziomie abstrakcji. Zdaje się, że Sienkiewicz często stosuje tego rodzaju strategię komunikacyjną. Miałby do powiedzenia coś trudniejszego, co niekoniecznie interesuje szeroką publiczność, ale ze względu na tę publiczność zamyka swoją myśl w lapidarnych skrótach, zrozumiałych jednak dla uważniejszych czytelników, którym chce dać do myślenia.

Obniżenie rangi sporu starej i nowej prasy jest logiczną podstawą do ataku na metodę historycznoliteracką Chmielowskiego:

Dziwna rzecz, że Chmielowski mógł ową walkę czystko dziennikarską przyjąć za podstawę do kreślenia swego Zarysu literatury. Choćby u nas owe partie wystąpiły przeciw sobie z dziesięć razy większą siłą, pytamy, jakie ten fakt ma znaczenie dla literatury? Jeśli momenty tej walki nie zaznaczyły się dziełami, choćby tylko polemicznymi, ale wielkiej powagi i znaczenia? – We wszystkich krajach europejskich istnieje dziennikarstwo ultrakonserwatywne i ultrapostępowe, ale zapewne nikomu nie przyszło na myśl na podstawie ich polemiki pisać zarysu literatury [...]

¹¹ H. Sienkiewicz, *Szkice literackie*. Zarys literatury polskiej ostatnich lat szesnastu przez doktora Piotra Chmielowskiego, w: *Dzieła*, t. 45, *Szkice literackie* (1), red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 276–277.

gdyby jaki profesor Collège de France lub Sorbony napisał Zarys literatury francuskiej i patrzył na jej objawy ze stanowiska polemiki „Figara” z „Rappelem” lub „l’Univers’a” z „Intransigentem”, sam Chmielowski odmówiłby takiej książce powagi, autorowi zaś wyższego poglądu na sprawy literackie¹².

Nie rozwijając tu znanej kwestii polemiki Sienkiewicza z Chmielowskim o poszczególnych pisarzy współczesnych (w tym zwłaszcza o Orzeszkową i Prusa), trzeba jednak zacytować zasadniczą tezę, którą Sienkiewicz przy tej okazji stawia. A jest to teza, wywrotowa w oczach dzisiejszego czytelnika, że o pozytywizmie nie da się mówić jako o osobnej epoce literackiej, tym więcej paradoksalna, że sformułowana przez pisarza uchodzącego w powszechnej opinii za czołowego pozytywistę:

Bo też my wszyscy, którzy dziś trzymamy pióro w ręku i piszemy, co kto umie i może, jesteśmy pod względem ideałów literackich w znaczeniu estetycznym, kontynuacją czasów dawniejszych. Wmawiać w nas, że tworzymy jakiś przełom, jakąś nową epokę literacką, jest to, po pierwsze: pochlebiać nam, po wtóre: mylić się. Nie tworzyliśmy ani form nowych, ani treści nowej. Ideał główny pozostał ten sam, i pozostanie. Być może, iż powie kto, że stanęliśmy, idąc za najnowszym ruchem zagranicznym, po stronie realizmu przeciw idealizmowi, po stronie tendencyjności przeciw teorii: sztuka dla sztuki. I to nie. Kraszewski, Kaczkowski, Korzeniowski, Jeż, Zachariasiewicz pisali powieści metodą realną, nie tylko zanim nazwa „młodzi” była wynaleziona, ale zanim wielu z młodych żyło na świecie, tak jak Stendhal i Balzac, i Flaubert pisywali przed Zolą, Alexisem, Maupassantem i innymi. W najlepszym więc razie przyłączyliśmy się tylko do istniejącego kierunku. Przeciw teorii: sztuka dla sztuki, występował już Tyszyński. Bełcikowski przed założeniem „Przeglądu” pisał do „Tygodnika Ilustrowanego” dość ekscentryczną rozprawę o przyszłej poezji rozumu¹³.

Gdyby ktoś chciał podważyć znaczenie utrwalonej i uważanej dziś za tradycyjną periodyzacji historycznoliterackiej, w której odbiły się i utrwaliły krytykowane przez Sienkiewicza tezy Chmielowskiego, ma w relacjonowanych tu wywodach gotowy wzór argumentacji. Pójście w kierunku zarysowanym tu przez Sienkiewicza i spojrzenie na polski realizm dziewiętnastowieczny jako jedną literacką całość, ponad granicami pokoleń i okresów politycznych, wydaje się skądinąd bardzo potrzebne. W polemice z pozytywizmem Sienkiewicz-krytyk objawia się też jako obrońca autonomicznych wartości literackich, stale odwo-

¹² *Ibidem*, s. 278–279.

¹³ *Ibidem*, s. 272.

łuże się do przekonania, że nie tendencja, ale sztuka decyduje o randze poszczególnych dzieł i ich autorów. Z kolei w dystansie i negatywnych ocenach kierowanych przy różnych okazjach pod adresem symbolistów autor *Bez dogmatu* operuje założeniami estetyki realizmu ukształtowanej w pierwszej połowie XIX stulecia, zdystansowanej jednakowo wobec publicystycznego dydaktyzmu, romantycznych skrajności oraz teorii sztuki dla sztuki.

Z tego nastawienia można w prosty sposób wyprowadzić, sprzeczne na pozór, deklaracje Sienkiewicza dotyczące jego stosunku do pozytywizmu i romantyzmu. Nie jest bowiem pozytywistyczne w swej genezie zdanie, zapisane w recenzji z *Pana Graby* Elizy Orzeszkowej: *Sztuka ma obowiązki obywatelskie, którym musi zadość uczynić, jeżeli chce istnieć*¹⁴. Przekonanie to pochodzi z poprzednich epok – zawiera się w nim jak w pigułce bez mała cała polska tradycja literacka poprzedzająca modernizm. Ale nie jest też żadnym ukłonem w stronę modernizmu zdanie z artykułu *O powieści historycznej*, mówiące: *Sztuka nie ma obowiązku liczyć się i naprawdę nie liczyła się nigdy z kwestiami pożytku*¹⁵. Pożytek to wąsko rozumiany utylitaryzm, nie tyle filozoficzny – pozytywistyczny czy oświeceniowy – ile kierujący piórami publicystów zatroskanych wyłącznie o doraźne korzyści takiej czy innej grupy społecznej. „Obowiązki obywatelskie” zaś to postawa wartościowa w odniesieniu do społeczeństwa i do państwa jako całości, nie tego państwa jednak, którego językiem urzędowym w Kongresówce jest po 1863 roku język rosyjski, tylko tego nieistniejącego aktualnie państwa obywatelskiego, którym była Polska przedrozbiorowa.

Sienkiewicz, we własnych deklaracjach, wpisuje się więc w szeroki nurt obywatelski literatury polskiej, obejmujący również romantyzm, ale ten romantyzm socjocentryczny spod znaku mickiewiczowskiego Konrada, nie ten indywidualistyczny, egotyczny i rozedrgany emocjonalnie, którego uosobieniem jest Gustaw. Pisze o tym rozróżnieniu wprost w korespondencji *Z Paryża* („Gazeta Polska” 1879)¹⁶. Nie jest to więc taki stosunek do romantyzmu, jaki artykułował z pozycji pozytywistycznych ks. Franciszek Krupiński w znanym artykule *Romantyzm*

¹⁴ *Ibidem*, s. 191.

¹⁵ H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, w: idem, *Dzieła*, t. 45, s. 121.

¹⁶ *Dzieła*, t. 44, *Listy z podróży i wycieczek*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 148, *passim*.

i jego skutki, ale taki, który bardziej przypomina krytykę bajronizmu u starszych realistów: Kraszewskiego czy Kaczkowskiego.

Gdyby ktoś jednak pomyślał, że zasadą Sienkiewicza jako krytyka i publicysty jest godzenie wszelkich sprzeczności i częściowe przyznawanie racji różnym stanowiskom ideowym na zasadzie *tout comprendre c'est tout pardonner*, byłby w błędzie. Sprawą, co do której publicysta „Niwy” nie uznaje kompromisu, jest stosunek do postulatu niepodległości Polski. Widać to w mniej znanej niż polemika z Chmielowskim o pozytywizm polemice z Włodzimierzem Spasowiczem o znaczenie twórczości Wincentego Pola. Sienkiewicz zaczyna tę polemikę, jak zwykle gdy ma komuś coś do zarzucenia, od spokojnego, szczegółowego rozbioru stanowiska adwersarza ujawniającego różne jego słabości. Omawia więc szkic Spasowicza o Polu umieszczony w *Studiach nie z natury* zarówno pod kątem zarzutów, jakie petersburski krytyk stawia Polowi, jak i kontekstu, w jakim te zarzuty padają (Pol jako autor gawęd szlacheckich jest oskarżany o idealizowanie moralnego upadku społeczeństwa w czasach saskich). Po sześciu stronach analizy, w której Sienkiewicz wykazuje, jak stanowisko Pola w tej kwestii wyglądało naprawdę, następuje wniosek, utrzymany ze względu na cenzurę w stylu ezopowym, ale jednoznacznie wskazujący, że meritum sporu o Pola są nie kwestie literackie, tylko kwestia stosunku do niepodległości. Zacytujmy ten wniosek, bo Pol, którego kochała szeroka publiczność, ale na którego wybrzydzała krytyka – nawet konserwatywna, od Michała Grabowskiego do Stanisława Tarnowskiego – nie miał chyba nigdy wymowniejszego obrońcy niż Sienkiewicz:

W ogóle Spasowiczowska krytyka Pola tak jest ostra, tak bezwzględna, choć pełna wiary, że mimo woli pytać się przychodzi, czy krytykowi istotnie o Pola jako poetę chodziło. Rodzi się przypuszczenie, że Pol był tu tylko pozorem, pod którym człowiek pewnego programu uderza na zasady leżące na swej drodze. Jakoż tak jest zapewne. Pol, o którym wykrzyknięto „Na Wawel z nim!” był to dumny, kamienny narodowiec, postać istic Matejkowska, człowiek twardej wiary, nie mający nic do ustąpienia, niezdolny do kompromisów z nikim i z niczym. Działalność jego kładła nieprzebytą zaporę „trzecim lub czwartym pokoleniom”, które by inni radzi skłonić do osławiania się i zastosowań do nowych, zewnętrznych warunków. Owóż taką zasadę, wprost przeciwną, z którą nie ma co próbować jakiegokolwiek kompromisu, należy zgnieść¹⁷.

¹⁷ *Dzieła, Mieszaniny literacko-artystyczne*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, t. 50, s. 196.

Odsłaniając polityczne intencje Spasowicza, jego krytyk daje też do zrozumienia, jakie są jego własne zapatrywania polityczne – i do tego służy mu Pol jako *kamienny narodowiec*. Z tym wszystkim nie mamy jednak wrażenia, żeby Sienkiewicz był równie „kamienny”. Owszem, jako publicysta jest on elastyczny, nagina się do poglądów, z którymi polemizuje, stara się lojalnie dostrzegać stojące za nimi racje, ale równie skrupulatnie wykrywa i ujawnia w swoich tekstach błędy i słabości adwersarzy.

Potrafi też pisać ciekawie o autorach miernych i epigonach, dziś całkowicie zapomnianych. Utwory ich streszcza, stosując pastisz, a od czasu do czasu przeplata sprawozdawczy tok recenzji dygresjami dotyczącymi samych prądów kulturowych, które unoszą z sobą autorów niesamodzielnych i wtórnych. Humorystyczne pastisze są zabawne, a dygresje obfitują w ciekawe sformułowania krytyczne, gdyż Sienkiewicz zawsze na tematy znane patrzy się z własnego punktu widzenia, co działa odświeżająco i daje czytelnikowi okazję do ponownego zastanowienia nad różnymi kwestiami.

Monografista krytyki literackiej Sienkiewicza, Tadeusz Żabski, słusznie podkreśla, że gust i kryteria stosowane przez Sienkiewicza w jego pracach krytycznych zostały uformowane przez *estetyki starsze*¹⁸ – dodajmy tu – starsze niż romantyczna i pozytywistyczna, sięgające w Niemczech i we Francji przełomu XVIII i XIX wieku, w literaturze polskiej zaadaptowane jeszcze przed wystąpieniem Mickiewicza i kontynuowane (zwłaszcza) w literaturze krajowej okresu międzypowstańowego. W czasach późniejszych stosował tę estetykę na akademickiej katedrze w Krakowie Stanisław Tarnowski, który był admiratorem twórczości Sienkiewicza właśnie dlatego, że ich gust i poglądy na literaturę były bardzo podobne, jeśli nie tożsame.

Tarnowskiemu i Sienkiewiczowi stawiano zresztą dość podobne zarzuty. Tarnowskiego młodszy od niego poloniści oskarżali o brak naukowej metody badawczej, natomiast do Sienkiewicza przyłgnął sąd o jego bezprogramowości. Żaden z nich nie myślał o literaturze w kategoriach systemowych, a na pewno obaj byli jak najbardziej dalecy od jednostronnego przywiązywania się do konkretnych systemów, swobodnie czerpiąc inspiracje z różnych źródeł (Sainte-Beuve’a, Georga Brandesa,

¹⁸ T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 122–132.

Hipolita Taine'a i innych). Być może o takiej eklektycznej i antysystemowej postawie decydował u nich obu konserwatywny sceptycyzm wobec wszelkich zbyt ambitnych i pedantycznie zracjonalizowanych teorii? Być może jednak – i to wydaje się równie prawdopodobne – o ich antysystemowym nastawieniu i potocznej formie używanego w historii literatury i w krytyce języka decydował czynnik praktyczny, społeczny – wychowanie szlachecko-ziemiańskie, które w XIX wieku ukierunkowało się na wzór dżentelmena¹⁹, a z tym wzorem sprzeczny był wszelkiego typu pedantyzm, także pedantyzm właściwy profesjonalnie uprawianej nauce i filozofii. Oczywiście za wyborem przystępnego stylu wypowiedzi stały też wspomniane już względy zasadnicze: chęć docierania do jak najszerszego kręgu odbiorców motywowana przekonaniem, że praca pisarza jest służbą społeczną. Jeśli służbę tę pełniło się na łamach prasy, komunikatywność stylu stawała się wręcz koniecznością, a błyskotliwość, pożądana przez czytelników i wydawców, była swego rodzaju ukoronowaniem dziennikarskiego talentu.

Co ważnego i aktualnego w warunkach nowoczesnego społeczeństwa wielkomiejskiego można wypowiedzieć językiem prasowego felietonu czy adresowanego do wszystkich publicznego odczytu? Otóż jeśli język ten połączyć z kryteriami estetyki klasycznej, to można w nim na przykład przekonująco i zgodnie z klasycznym gustem skrytykować naturalistyczną powieść Emila Zoli. Polemika z Zolą, rozpisana na kilka odrębnych wypowiedzi, prowadzona jednocześnie z estetycznego i etycznego punktu widzenia, jest jedną z najważniejszych kampanii krytycznych Sienkiewicza, a pośrednio określa też jego własną postawę jako pisarza realisty.

Realizm jest pierwotnie rezygnacją z idealizacji w literackim przedstawianiu świata, w którym pierwiastki dobra i zła występują obok siebie na zasadzie pewnej równowagi. Dickens, którego Sienkiewicz podaje za wzór, zawsze uwzględnia tę równowagę w swoich utworach. Zola natomiast mija się z wymogami realizmu, bo jednostronnie koncentruje się na zjawiskach patologicznych. Klasyczne w moralistyce od czasów starożytnych myślenie o stanie moralnym społeczeństwa w kategoriach zdrowia i choroby, obecne w tradycji polskiej co najmniej od czasów Piotra Skargi i jego *Kazań sejmowych*, miało w pub-

¹⁹ O wzorze dżentelmena, patrz: M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973, s. 155–192.

licystyce i powieści dziewiętnastowiecznej charakter konwencjonalny. Dobrym przykładem tego typu moralistyki może być np. twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego, którego powieść *Chore dusze* – jeden z wielu utworów wykorzystujących ten klasyczny topos – Sienkiewicz recenzował. W jego krytyce Zoli metaforyka zdrowia i choroby wygląda jednak zupełnie inaczej. Naturalizm bowiem, jak wiadomo, opiera się na antropologii społecznej o charakterze biologicznym *sensu stricto*. O losie społecznym jednostki decydują wyłącznie czynniki biologiczne: dziedziczność oraz instynkt. Podobnie rzecz się ma ze społeczeństwem jako całością, którym jako organizmem – według naturalistów – rządzą prawa mające odpowiednik i zakorzenienie w czysto biologicznej istocie człowieka. Powołując się na to naturalistyczne przekonanie, Sienkiewicz błyskotliwie ukazuje, że literacka praktyka Zoli jest z nim w sposób nieuchronny sprzeczna. Oto bowiem:

*Zbierając w całym cyklu Rougonów – z pominięciem wszelkiej proporcji naturalnej – przeważnie cienie, brudy i zbrodnie, niskie popędy, posępne następstwa zbroczeń mózgowych, pijaństwa i podając ten zbiór jako naturalny obraz życia Zola mija się z prawdą. W życiu bowiem i naturze inna jest równowaga światła i cienia [...]. Na krocie kobiet przebiegających ulice Paryża, macochy z La Carée i Nany są wyjątkami, i poza zmysłowym, czysto zwierzęcym popędem istnieje miłość pełna równowagi wewnętrznej; poza potomkami warietek i pijaków istnieją i takie rodziny, jakie opisuje Edmund About w swojej Miłości uczciwego człowieka. Gdyby świat, który wzrasta, kwitnie, rozwija się, nie przeważał nad światem umarłym i gnijącym, nie byłoby życia. Co więcej, te wszystkie dodatnie postacie i zjawiska stanowią ogromną, imponującą większość, inaczej bowiem wszelkie społeczeństwo rozprzęgłoby się natychmiast a byt ludzki stałby się niemożliwy*²⁰.

Teoria naturalistyczna i jej realizacja w powieściach Zoli są dziś tematem dla specjalistów. Ale wnioskowanie, z którego wynika, że wielka literatura może być sprzeczna z założeniami filozoficznymi, które legły u jej podstaw, posiada wymiar uniwersalny, sięgający poza historyczną już dziś polemikę literacką. Sprzeczność pomiędzy pisarstwem Zoli, którego talent literacki Sienkiewicz skądinąd podziwiał, a jego teorią powieści eksperymentalnej wyłożona tu zostaje w jeszcze inny, równie błyskotliwy sposób. Oto bowiem przyrodnik, którego rzekomo naśladuje powieściopisarz-naturalista, bada ciała istniejące niezależnie od

²⁰ H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, w: *Dzieła*, t. 45, s. 76.

jego woli. Zola natomiast sam tworzy postaci powieściowe i świat, który rzekomo „bada”:

Człowiek nauki opiera się na faktach od siebie niezależnych, nie przez siebie stworzonych. Fakta istnieją pozytywnie w naturze, on zaś bada, dostrzega, odkrywa prawidłowość zjawisk i na tych pozytywnych danych buduje naukę. Jest to istotnie analiza pozytywna. [...]. Nie tak się rzecz ma z powieściopisarzem. Romans, jakkolwiek może mieć związek z badaniem, może mieć związek tylko uboczny – przede wszystkim jest zaś tworzeniem. Od czegoż zaczyna i Zola, i każdy powieściopisarz? Oto od wymyslenia faktów samych. Jakaż to tedy dowolność, jaki brak pozytywnej podstawy, jaka łatwość dojścia do rezultatów czysto fantastycznych! Gdzie tu owa prawidłowa niezmiennność, na mocy której każdy przyrodnik wykaże nam zawsze te same rezultaty doświadczeń²¹.

Innymi słowy: romans zawsze pozostaje romansem, to znaczy tworem fantazji pisarza, nie można więc tego literackiego proceduru identyfikować z badaniem naukowym, jak to czyni Zola. Albo romans – albo eksperyment!

Ostatni argument przeciw naturalizmowi odwołuje się do wrażenia i skutków, jakie sztuka naturalistyczna wywołuje u publiczności. W *Terresie Raquin* Zola przedstawia erotyczne uwikłanie żony prowadzące do zbrodni, zabicia męża. I tu do argumentacji estetycznej Sienkiewicz dodaje argument moralny, niesprowadzający się jednak do potępienia wybranego przez Zolę tematu, ale analizujący wrażenie, jakie tego typu sztuka wywiera na odbiorców. Opowiedziawszy historię żony mordującej męża:

Autor może mieć nadzieję, że czytelnik czy czytelniczka odepchnie na zawsze myśl występku. Nawiasem jednak zauważę [...] odepchnie myśl występku razem z książką i razem z Zolą. Zdanie czytelnika będzie następujące – Ja nie zabiłem pana Raquin, za cóż cierpię? Życie dość mnie męczy, nie męczcie mnie jeszcze w książkach²².

Obrazy występku dominujące u Zoli nad obrazami cnoty nie niosą w sobie nic umoralniającego, oddziałują negatywnie na czytelnika, którego *dusza skurczy się, zwiędnie, zachoruje na moralną anemię* pod wpływem sztuki pesymistycznej. Powieść powinna wzmacniać zdrowie, nie choroby duszy trapiące jej czytelników – i tak czyni powieść realistycz-

²¹ *Ibidem*, s. 87.

²² *Dzieła*, t. 45, s. 73.

na. A jeśli unosi się nad nią smutek, to ten smutek jest raczej tęsknotą za ideałem – nie pesymizmem wyczerpania i zwątpienia [...]. Pesymizm jest rozkładem – powieść zaś nasza ma obowiązek łączyć to, co jest rozwiązane²³. W krytyce Zoli przez Sienkiewicza możemy więc znaleźć źródło jego programu pisania wyrażonego później słowami „ku pokrzepieniu serc”, w czym zawiera się dookreślenie, w jaki sposób pisarze powinni spełniać swój obywatelski obowiązek w epoce pesymizmu i zwątpienia.

Pisząc o powieści historycznej, w szkicu pod tym właśnie tytułem, Sienkiewicz stanął przed problemem paradoksu analogicznego, jaki sam dostrzegł w pojęciu „romansu eksperymentalnego”, krytykując Zolę za jego literacką teorię. Powieść nie może być eksperymentalna, czyli naukowa, ponieważ: *Człowiek nauki opiera się na faktach od siebie niezależnych, a nie przez siebie stworzonych*²⁴. Podobną sprzeczność Gervinus, Taine, Brandes i wielu innych krytyków dziewiętnastowiecznych dostrzegło w powieści historycznej.

*U nas w ostatnich czasach zabrał głos w tej sprawie Brandes i z właściwą sobie zręcznością przytoczył cały szereg argumentów na dowiedzenie, że powieść historyczna w zakresie literatury jest tym samym, czym „prawdziwa kawa figowa” w zakresie handlu. Równie jak kawa figowa, przez to samo, że jest figową, nie może być prawdziwą, tak powieść, która z natury rzeczy jest utworem fantazji – nie może być historyczną*²⁵.

Poglądy autora *Potopu* na powieść historyczną są najlepiej znaną częścią jego poglądów literackich, ale i tu wypada je przypomnieć w największym skrócie²⁶. Na przytoczony powyżej zarzut fałszowania obrazu przeszłości przez fikcję powieściową Sienkiewicz odpowiadał, że pisarzowi nie wolno fałszować znanych faktów, a co do wizerunków postaci historycznych, to i sami historycy profesjonalni przedstawiają swoich bohaterów w różnym oświetleniu. Odpowiedź ta nie była rozwiązaniem paradoksu *prawdziwej kawy figowej*, ale zręcznym odbiciem piłeczki w stronę krytyków, demaskującym narracyjny (a więc zależny od nastawienia narratora) charakter naukowej historiografii. Ponad-

²³ *Ibidem*, s. 101.

²⁴ *Ibidem*, s. 87.

²⁵ *O powieści historycznej*, w: *Dzieła*, t. 45, s. 102.

²⁶ Szeroko rozwija ten temat jego znawca, Tadeusz Bujnicki, np. w studium *Sienkiewicza koncepcja powieści historycznej*, w: *Sienkiewicza „powieści z lat dawnych”*, Kraków 1996, s. 11–27.

to fantazja pisarza wypełnia tylko białe plamy w obrazie przeszłości. Fikcja prawdopodobna jest przy tym wartościowa poznawczo: ożywia martwe posągi, odgaduje logicznie możliwe w danych i znanych warunkach reakcje i postawy ludzkie. Ponadto, jakkolwiek przeszłość nie jest dostępna w bezpośredniej obserwacji, pisarzowi przychodzą na pomoc źródła z epoki. Przykładowo: mentalność pana Paska znamy na podstawie jego *Pamiętników* lepiej niż mentalność współczesnego bankiera. Na zarzut, że historia działa na zafascynowanych nią ludzi jak narkotyk, który ze szkodą dla nich samych odrywa ich od realnej rzeczywistości dnia dzisiejszego, Sienkiewicz odpowiada, wskazując ze stanowiska utylitarne go na liczne pożytki płynące z powieści historycznej:

Pojedynczemu człowiekowi wychodzi zawsze na korzyść rozważenie swej przeszłości. Ono wyjaśnia mu liczne zjawiska czasu teraźniejszego; uczy go patrzeć genetycznie na siebie i dostarcza wskazówek na przyszłość; uczy niechać zadań, którym nie sprostą, a podejmować odpowiednie. Jeszcze jaśniejsze światło rzucić może ob rachunek z przeszłością, gdzie chodzi o całe społeczeństwo. Czym są w ogóle dzieje ludzkości i poszczególnych jej gałęzi? Historię upadków i odrodzeń. Zbytecznym byłoby mówić, ile z rozważań nad tym falowaniem życia może wypłynąć otuchy. Do wszelkiego napoju można dodać narkotyku, ale nie idzie za tym, żeby nie było napojów pochrzepiających²⁷.

Zaskakują momentami przenikliwe obserwacje i interpretacje Sienkiewicza czytającego pisarzy dziś wielkich i powszechnie znanych. Prus jest dla niego, na przykład, pisarzem przedmieścia – odkrywcą nowego, związanego z przedmieściem i pośrednim statusem społecznym bohatera jego utworów, a zarazem ich czytelnika:

Prus nie tylko wytworzył sobie czytelników w klasach, które dotąd nie czytały – wprowadził on i do literatury beletrystycznej żywioł dotychczas prawie wcale przez nią nieuwzględniany. Kto wyjdzie na przedmieścia stolicy, ten ujrzy domy przydrożne, coraz mniejsze, nędzniejsze, coraz bardziej środkujące między miejskimi budowlami a chatami wiejskimi, wreszcie dojdzie do miejsca, w którym nie wiadomo, co ma przed oczyma: wieś czy miasto?²⁸

W żadnym swoim tekście krytycznym nie jest Sienkiewicz bardziej pozytywistą, umysłem całkowicie obcym neoplatonńskiej metafizy-

²⁷ *Ibidem*, s. 122–123.

²⁸ H. Sienkiewicz, *Szkice literackie II. Pisma Bolesława Prusa: „Przygoda Stasia”, „Powracająca fala”, „Michałko”, „Sieroca dola”. T. I. Warszawa 1881, w: idem, Dzieła, t. 45, s. 293–294.*

ce niż w recenzji z pierwszego wydania *Genezis z Ducha* Słowackiego. Pouczające jest jednak samo uzmysłowienie, że o Słowackim mistyku można było w ogóle myśleć i pisać w sposób aż tak dyskredytujący. Za to nad krótkim esejem *Słowacki-Helios* poświęconym znaczeniu światła w utworach tego poety, nazwanego tu *największym iluminatorem wśród naszych romantyków*²⁹, musi się zatrzymać najsztudniejszy miłośnik poezji. Sienkiewicz swobodnie operujący pastiszem krytycznym potrafi też pisać w tonie lirycznych impresji, jak to czyni w pochwie poezji Marii Konopnickiej: *Ona mówi i śpiewa zarówno za istoty jak i za rzeczy, które albo nie mają świadomości własnego bytu, albo są nieme*³⁰.

We wszystkich dziedzinach twórczości, o których pisze, Sienkiewicz dysponuje erudycją, którą się nie chwali, ale której używa w polemice. Potrafi na przykład polemizować z podręcznikiem do historii średniowiecznej nie byle kogo, bo Tadeusza Korzona, a tę polemikę, wyjątkowo szczegółową, umie okraszyć krótkim a celnym uogólnieniem. Amatorom historii niewątpliwie daje do myślenia sąd, że we wczesnym średniowieczu *Germanie dlatego tworzyli nowy i obejmujący całe społeczeństwo porządek, że nie znali miast w sensie starożytnych, nie odróżniających pojęcia miasta od pojęcia państwa*³¹. W myśleniu o historii Sienkiewicz umie ponadto kojarzyć fakty i zjawiska z różnych epok i z różnych rejestrów wiedzy o społeczeństwie. Przykładem może tu być rzucona mimochodem uwaga, że dawna Rzeczpospolita Polska upadła z powodu rozwoju korporacji, którymi – zdaniem Sienkiewicza – był zarówno wszechobecny zakon jezuitów, jak i zorganizowane w polityce na wzór korporacyjny wszechmocne rody magnackie.

Erudycja, którą Sienkiewicz się nie popisывał, dawała o sobie znać, ilekroć w jakimś bieżącym temacie pisarz znajdował ideę czy problem istotny dla kultury narodowej i zadań intelektualnych stojących współcześnie przed jego elitą. Wówczas autor *Chwili obecnej* problem taki rozwijał, nie troszcząc się zbytnio o pretekst, który go zainspirował. Na przykład w tekście *Z powodu Intrygi i miłości [...], dramatu Fryderyka*

²⁹ *Dzieła*, t. 45, s. 168.

³⁰ *Ibidem*, s. 151. O stosunkach osobistych i „wzajemnościach” literackich między Sienkiewiczem a Konopnicką zob. J. Krzyżanowski, *Sienkiewicz – Konopnicka. Powieściopisarz i poetka*, w: idem, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 484–506.

³¹ *Dzieła*, t. 45, s. 195.

Szyllera przedstawionego na benefis p. Modrzejewskiej samemu przedstawieniu poświęcone są tylko dwa końcowe akapity, reszta jest zaś oryginalnym esejem z historii politycznej i literackiej krajów niemieckich XVIII wieku, przez pryzmat której autor tłumaczy radykalną i zbyt schematyczną, jak to ocenia, wymowę społeczną dramatu³². A w dalszym planie jest syntetyczne spojrzenie na kulturę niemiecką z polskiego punktu widzenia.

Żadna literatura europejska, oprócz polskiej, nie budziła jednak takiego zainteresowania Sienkiewicza krytyka jak literatura francuska. W wieku hegemonii kulturalnej Paryża i w Polsce znajomość literatury francuskiej była oczywiście wśród elit powszechna, ale Sienkiewicz pisał o współczesnych pisarzach francuskich z pozycji kogoś, dla kogo Francja jest drugą literacką ojczyzną. Każdy, kto słyszał o problemach autora *Quo vadis* z krytyką francuską, powinien uważnie przeczytać szczegółowy rozbiór powieści Anatola France'a *Sur la pierre blanche*³³, która niewątpliwie jest polemiką francuskiego autora z dziełem Sienkiewicza o Petroniuszu i Neronie. Przedmiotem tej polemiki jest chrześcijaństwo, którego rolę France, zdaniem Sienkiewicza, *zapoznaje, zmniejsza i ogranicza umyślnie*, a szkoda – konkluduje autor *Quo vadis* – *bo w ten sposób [...] przestaje on być pogodnym sceptykiem greckim a staje się człowiekiem partii, członkiem stronnictwa czy nawet sekty, doraźnym politykiem, drejfusistą, kombistą i czym kto chce – tylko nie samym sobą*³⁴.

Negatywne oceny Sienkiewicz formułuje z reguły pod adresem tych recenzowanych przez siebie utworów, w których dostrzega tendencje ultrapostępowe. Autor *Wirów* nie potępia ich jednak w bezpośredniej ideologicznej polemice; zwraca za to uwagę na usterki formalne w kreowaniu fabuły i postaci literackich, które polityczna tendencja wymusza na krytykowanym autorze albo którą ów krytykowany przez Sienkiewicza autor próbuje tuszować niedostatki swojego literackiego warsztatu. Sienkiewicz jest krytykiem asertywnym, ale zawsze powściągliwym: nie zacietrzewia się. Jeśli potępia to umiarkowanie, z użyciem ironii lub humoru, a czasem – jak to jest we wspomnianej recenzji z *Sur la pierre blanche* – z akcentem melancholijnego rozczarowania.

³² *Dzieła*, t. 46, s. 166–179.

³³ *Ibidem*, s. 63–70.

³⁴ *Ibidem*, s. 76–77.

Swoich ogólnych refleksji o literaturze i historii, będących wynikiem tyleż rozległych lektur, co oryginalnej inteligencji, Sienkiewicz nie rozwija. Przez swoją skrótową formę wydają się łatwe do zrozumienia dla przeciętnych czytelników prasy, ale zarazem dają do myślenia odbiorcom szerzej czytany. Erudycją, humorem, powagą – i wszystkimi w ogóle środkami wyrazu – Sienkiewicz posługuje się z wielką elegancją, bez przesady, nie kokietując czytelnika ani nazbyt akademicką uczonością, ani chwytami retorycznymi pod publiczkę. Ma się wrażenie, że kiedy pisze, ani na chwilę nie przestaje być dżentelmenem według powszechnie znanego wzoru. Jest umiarkowanym konserwatystą z racji pochodzenia i przynależności do klasy wyższej. Ale jest też neo-konserwatystą, z racji tego, że do wartości tradycyjnych dochodzi na zasadzie samodzielnej polemiki z tymi prądami nowoczesności, które rozumie, ale ocenia negatywnie. Na szali krytyki kładzie przy tym konkretne postawy właściwe, w literaturze i w życiu, tyleż romantyzmowi, co pozytywizmowi. W jego pismach krytycznych z lat 80. widać również zapowiedzi późniejszej polemiki z modernizmem.

Za życia i dla pokoleń, które w XX wieku przeżyły dwie wielkie wojny, Sienkiewicz był pisarzem integrującym polską wspólnotę ponad podziałami ideologicznymi. Za to w ostatnich dekadach, w czasie narastania podziału kulturowego, stosunek do jego twórczości stał się jednak czynnikiem różnicującym literackie i polityczne postawy Polaków. Stało się tak dlatego, że nie będąc zajadłym polemistą, Sienkiewicz dostrzegał w swoich czasach te problemy (i spory), które przetrwały jego epokę i doszły do naszych czasów. Pisał o tych sprawach w sposób ukierunkowany na ustalenie prawdy, pobudzający do myślenia, językiem dżentelmena.

Na to, że kluczem do pisarstwa Sienkiewicza był jego dżentelmeński sposób bycia, jako pierwszy zwrócił uwagę Wacław Lednicki w swoich pisanych na emigracji w USA dla czytelników amerykańskich szkicach o autorze *Quo vadis*³⁵. Ponieważ te teksty Lednickiego nie są szeroko znane, a przewijają się w nich także niektóre inne wątki poruszane w tym artykule, warto może na zakończenie opinii wielkiego historyka przytoczyć *in extenso*. Rozważania Lednickiego, formułowane tuż po

³⁵ W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz (1846–1946)*, New York 1948, s. 35–38, *Sienkiewicz as I saw him then and now*. Ten sam tekst pod tytułem *A Shifting Image* znalazł się w książce Lednickiego *Henryk Sienkiewicz. A Retrospective Synthesis*, Monton 1960.

II wojnie światowej, bardziej niż spojrzeniem akademickiego badacza są oceną starego człowieka i wytrawnego czytelnika, ogarniającego swoim doświadczeniem całą kulturę i historię pierwszej połowy XX wieku. Z tej perspektywy wybitny uczony, a zarazem przedstawiciel pokolenia wychowanego w młodości na literaturze modernistycznej, ocenia na nowo, po doświadczeniach dwóch wojen światowych, znaczenie Sienkiewicza dla literatury powszechnej. A szczególnym kluczem dla tej oceny czyni wspomnienie o własnym spotkaniu z autorem *Trylogii*, do którego doszło u schyłku życia pisarza, w ostatnim roku *belle epoque*, w krakowskim salonie hrabiego Adama Żółtowskiego:

Raz w życiu spotkałem się z Henrykiem Sienkiewiczem osobiście. Zdarzyło się to, o ile pamiętam, w roku 1913, w Krakowie, podczas jednego z tych cudownych karawatów, z których Kraków słynął. Była tam cała Polska ze wszystkich zaborów: Polacy z Rosji, Prus i Austrii, a także z zagranicy. Był to rynek panien na wydaniu. Ale także rynek polskiej myśli, sztuki, nadziei politycznych. [...]

Zdarzyło się to między dwoma walcami. Poszedłem do bufetu, gdzie zacząłem rozmawiać ze starszym panem, który zajęty był kuropatwami i szampanem. W pewnej chwili zapytał on:

„Czy wiesz, że tu jest Sienkiewicz?”

*Mając wówczas głowę wypełnioną Baudelairem, Verlainem, Maeterlinckiem, Oskarem Wilde, Schnitzlerem, Hauptmannem, d'Annunziem, Przybyszewskim [...], odwróciłem się od lektury Sienkiewicza, który nie był już pisarzem mojego pokolenia. Jednakże nie mogłem oprzeć się pokusie ujrzenia wielkiego człowieka, autora *Trylogii* i *Quo vadis*, noblisty, największego Polaka tamtego czasu. Wszedłem więc do pokoju, gdzie on był. Nie zastałem tam zbyt wielu osób – zapalone były tylko lampy ustawione na stołach, które tworzyły dyskretny półmrok. Nagle ujrzałem dobrze znaną twarz Sienkiewicza: szpakowate włosy, regularne rysy, twarz doskonałego dżentelmena. Widziałem jego brodę, gładko ogolone policzki, monokl i melancholię – smutny wyraz jego oczu. Zostałem mu przedstawiony. Nie zwrócił wielkiej uwagi na młodego człowieka w moim typie, ale uprzejmie podał mi rękę, wspominając o moim ojcu, którego znał. Był doskonale ubrany i pełen dystynkcji w mowie i w gestach.*

*Kiedy teraz sobie to przypominam, myślę, że ta sama elegancja charakteryzuje jego pisma – i że jest to ich pięta Achillesowa. Szczególnie w obliczu naszej strasznej współczesności przenikliwa mądrość Bez dogmatu, czułość niektórych scen Rodziny Połanieckich [...], „almatadeizm” – jeśli można użyć takiego określenia – *Quo vadis*, stały się zupełnie bezsilne...³⁶.*

³⁶ W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz (1846–1946)*, New York 1948, s. 35–36, tłum. A.W.

W dalszym ciągu swoich rozważań Lednicki wymienia to, co w świecie współczesnym może być zaliczone do przyczyn lub form owej „bezsilności” pisarstwa Sienkiewicza. Na przykład jego artykuły publicystyczne i literackie, które skądinąd podziwiał, zawsze wydawały mu się *zbyt krótkie*: brakowało im rozwinięcia, jakby autor był *zbyt leniwy lub niecierpliwy, żeby narzucić innym to, co jemu samemu wydawało się oczywiste*. Lednicki zastanawia się, czy ta cecha artykułów Sienkiewicza nie ma czegoś wspólnego z polskim charakterem narodowym. Czy może nie stoi za tym właściwa bohaterowi *Bez dogmatu*, Płoszewskiemu, *improductivité slave*? A może stoi za tym brak warunków do pełnego rozwoju nauki w Polsce pod zaborami, skazujący nas ustawicznie na chorobę felietonowego myślenia?

Zdaniem Lednickiego przyczyna pozornej powierzchowności Sienkiewiczowskich tekstów leży jednak głębiej. Jest ona objawem powściągliwości, czy też dyskrekcji, którą Polacy – jako naród szczególnie doświadczony cierpieniem – otaczają podstawowe dla nich źródła moralnego rozpoznania rzeczywistości. Wobec tego jednak autor zastanawia się, czy nie lepiej z atmosferą pierwszej połowy XX wieku koresponduje dziedzictwo wielkich pisarzy rosyjskich: Tołstoja i Dostojewskiego, którzy ujawniają prawdę o moralnej naturze człowieka brutalnie i bez złudzeń, którzy *mówią prawdę* podczas gdy Sienkiewicz – jak się wyraził pewien znany Lednickiemu Rosjanin – *kłamie w sposób rozrywkowy*?

Czym jest dla Lednickiego, wobec tych argumentów, zapamiętana postać Sienkiewicza spotkanego w krakowskim salonie, jego *szlachetna, melancholijna twarz doskonałego dżentelmena, który próbował ostrzec świat przed spolegliwą akceptacją brutalnej siły*? Czy wiktoriańska elegancja Sienkiewicza z perspektywy II wojny światowej nie przypomina słabości brytyjskiego premiera Chamberlaina, o którym ktoś powiedział, że w przededniu tej wojny chciał on zagrożonej śmiertelnie ludzkości udzielić wsparcia za pomocą otwartego parasola? Czy takim otwartym parasolem, którym Sienkiewicz chciał usłużyć światu skazanemu na zagładę, nie było jego przekonanie – zdaniem Lednickiego przejęte z poezji Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego – że to dobro, a nie zło, jest istotą ludzkiej natury?